



VILLA
STVCK

RICOCHET #6
MARTIN BRAND



6 **REBEL REBEL** 2012, ZWEIKANAL-VIDEOINSTALLATION

David Beule ist Death-Metal-Sänger. Eine dünne Figur in Skinny-Jeans, die Haare lang und blond. Die Bandbreite seines Könnens reicht von gutturalem Gurren zu metallisch-schrillem Kreischen. *Rebel Rebel* zeigt sein Leben: Beatsbasteln am Macbook (die Homies hängen auf der Couch im Schlafzimmer ab und essen Eis direkt aus der Familienpackung), im Proberaum harte Gitarrenriffs üben und auf die Drums prügeln, sich einen Joint teilen oder über abgestürzte Software-Plugins schimpfen, einen tiefen Zug aus der Bong ziehen. David erzählt, dass er die letzten 10 Jahre nie richtig geschlafen hat. Denn: »Wenn du bis Anschlag dicht bist, dann pennst du erst nach sechs Stunden.«

Auf den Bildern von Brands Splitscreen-Projektion ist Beules konzentrierter Blick zu sehen und sein matt vom Laptop beschienenes Gesicht. Die Kamera zeigt die Routine des Musikerlebens, die konsequente Arbeit und die ermüdeten Stunden ebenso wie die Energie und den Spaß. Immer wieder aber tastet sie vor allem Beules über und über tätowierten Körper ab. Einmal begleitet sie ihn zum Tätowierer, bei dem er sich die Tattoos auf seinem Hals bis über den Kieferknochen hinauf ins Gesicht erweitern lässt, ebenso wie nach unten, auf die Brust.

Dieser Hals ist das Zentrum von Beules Körper, genauso wie seiner Musik. Der Kehlkopf ist sein Instrument, sein Herz liegt auf der Zunge. In der Toilette sieht man den Sänger, wie er vor einem Auftritt die Stimmbänder lockert, wie er seinen Kiefer dehnt oder wie wild geworden erstickte Schreie in ein Handtuch brüllt, um die Tore Richtung Hölle im Bauch zu öffnen. Extremismus ist Übung, und der verzweifelte Schrei des Todes eine Geste. Erlernbare Kulturtechnik, harte Arbeit. Erst in der letzten Sequenz, einem Auftritt in einem düsteren Club, kommen die beiden Bilder von Brands Splitscreen-Präsentation zusammen. Über die ganze Breite zweier Projektionen schreit sich David das Herz aus dem gezeichneten Körper. Drinnen kommt dann nach draußen und in der Inszenierung auf der Bühne findet ein Alltag zu sich.

DOMINIKUS MÜLLER

A close-up photograph of a person's arm, showing several tattoos. The most prominent is a large, colorful tattoo of a leafy branch, possibly marijuana, on the forearm. Above it, there are smaller tattoos, including the word 'MOM' and a heart symbol. Below the 'MOM' tattoo, there is a tattoo that looks like a stylized '8' or a similar symbol. The background is dark and out of focus.

60 **REBEL REBEL** 2012, TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION

David Beule is a deathcore singer. He is slim and wears skinny jeans, and has long blond hair. His vocal range extends from guttural growls to shrill metallic shrieks. *Rebel Rebel* is about his life: about messing around with beats on his Macbook (these homies hang out on bedroom couches and eat ice-cream straight from the family-size pack), rehearsing tricky guitar riffs and bashing drums, sharing a joint while moaning about crashed software plug-ins and taking a long pull on a bong. David has not slept properly for the last ten years. He explains: "When you are stoned, you only fall asleep after six hours."

Beule's fixed gaze and his languid laptop-lit face can be seen in the images on Brand's split-screen projection. The camera records the routine of a musician's life, the constant work and the hours of exhaustion, as well as the energy and the fun. Most of all, it scans Beule's fully tattooed body. At one point, it even accompanies him to the tattoo studio, where he has the tattoos on his neck extended up over his cheekbones into his face and down to his chest.

This neck constitutes the 'center' of Beule's body and of his music. His larynx is his instrument; his heart beats on his tongue. We see the singer in the toilet loosening up his vocal cords before a performance, stretching his jaw or bellowing stifled screams into a towel, as if he were going wild. That way, he opens the gates to the hell in his belly. Extremism is a matter of practice, and the despairing shriek of death is a gesture, an easily learnt cultural technique, hard work. In the last sequence, the two images in Brand's split-screen presentation come together during a concert in a dimly lit club. Across the full width of the two projections, David screams his heart out of his marked body. What is inside then bursts out, and everyday life reasserts itself in the scenario on stage.

DOMINIKUS MÜLLER



16 **PUNKS** 2011, EINKANAL-VIDEO

Das Porträt zweier junger Punks: ein Paar, irgendwo draußen im öffentlichen Raum. Er trägt eine große schwere Eisenkette mehrfach um den Hals geschlungen über einem seitlich tief ausgeschnittenen Rest von T-Shirt und sitzt zwischen ihren Beinen. Im leicht verlangsamt abgespielten Film wehen seine Haare sanft im lauen Sommerwind. Seine Freundin – mit vorsichtig gefärbtem, überlangem Pony, Batik-Oberteil und kunstvoll zerschlissenen Netzstrumpfhosen weit weniger wild gekleidet als er – kraut ihm sanft und beinahe beiläufig über den Oberarm. Im akkurat geschnittenen Loop wiederholen sich diese kleinen Gesten der Zuneigung immer wieder. Langsam. Immer wieder. Irgendwann wandert ihre Hand zaghaft nach vorne, an seinen Achselhaaren vorbei, unter sein Shirt. Mehr Abwechslung bietet *Punks* nicht. Beide blicken unbewegt nach vorne, direkt in die Linse des Objektivs. Nur sanfte, minimale Bewegungen zeigen den Bewegtbildcharakter dieser Arbeit an.

Wie viele von Martin Brands Arbeiten zeichnet sich auch *Punks* durch den beinahe beiläufig präsentierten Detailreichtum aus, durch ein vorsichtiges Zeichenlesen und eine behutsame Annäherung an das Arsenal jugendkultureller Signifikanten, die ihren Trägern in der schwierigen Phase der Adoleszenz Zugehörigkeit versprechen und Halt in wiedererkennbaren Symbolen geben; Rüstungen aus Zeichen, die sich wie Korsette über unsichere Körper im Transit legen. Diese Punks sind – auch wenn sie auf den ersten Blick so aussehen mögen – keine verwahrlosten Gestalten, keine »Sterni«-trinkenden Trebegänger oder schnorrenden Belagerer der U-Bahnschächte. Nein, beider Haut ist gepflegt, sein Körper ist trainiert (vom Schulsport womöglich), ihrer von einer Schicht Babyspeck geschützt. Bestimmt riechen sie auch noch gut. Erst allmählich wird man des fast fabrikneuen und riesigen schwarzen Bergrucksacks gewahr, an den sich das Mädchen lehnt. Er dient ihr wie ein verschwiegenschwindender Dritter im Bunde auf ähnliche Weise als Stütze wie sie ihrem Freund, schirmt sie ab vom kalten Beton der bundesdeutschen Innenstadt. Aufgefangen, gehalten, auch auf der Reise, gekauft vom ersparten Taschengeld oder gar von den Eltern zu Weihnachten geschenkt bekommen. Runaways, nein. Interrail schon eher.

DOMINIKUS MÜLLER

64 **PUNKS** 2011, SINGLE-CHANNEL VIDEO

A portrait of two young punks: a couple, outdoors somewhere in the public domain. He is sitting between her legs wearing a big heavy metal chain looped several times around his neck over what remains of a T-shirt cut down the side. His hair is blowing gently in the balmy summer breeze in a film that is running slightly slower than usual. His girlfriend has a carefully dyed extra-long fringe and is dressed in a much less unruly manner than he is in a batik top and artfully torn fishnet tights. She is running her fingers tenderly, almost casually, along his upper arm. The accurately edited loop repeats the small gestures of affection, again and again, slowly. At one point her hand moves on timidly, past his armpit and under his T-shirt. This is the only change of scene that *Punks* has to offer. The two are looking steadily straight ahead, directly at the camera. The tender minimal movements are the only activity that indicates the moving-image aspect of this work.

Like many of Martin Brand's films, *Punks* is characterized by an almost casual presentation of a wealth of detail and a careful reading of the signs. There is a cautious approach to the arsenal of youth-culture signifiers promising their wearers a sense of belonging in the difficult phase of adolescence and providing stability through recognizable symbols: suits of armor consisting of signs that rest temporarily like corsets on insecure bodies. Although they might want to look like punks at first glance, these are not unkempt figures, are not Sterno-drinking runaways or scrounging beleaguers of underground railway stations. No, their skin is looked after, his body is in good shape (possible from school sport), while hers is protected by a layer of puppy fat. They probably smell good. Only gradually do we notice the huge black, almost brand-new mountain backpack that the girl is leaning against. For her it is like a discreet third party serving her as a support, rather like the support she gives her boyfriend. The backpack also shields her from the cold concrete of the federal German inner city – cradled, held, even while on the road, bought with saved pocket money or a Christmas gift from her parents. No, not runaways. More than likely they are Interrailers.

DOMINIKUS MÜLLER

22 MATCH 2005, DREIKANAL-VIDEOINSTALLATION



Auf drei Kanälen: ein offenes Feld, mit Camcordern zeitgleich gefilmt aus verschiedenen Perspektiven; manchmal Autos am Straßenrand immer aber Männer mit Muskeln, mitten im Bild – Hooligans, soviel ist schnell klar. Und sie sehen so aus, als ob sie in den Krieg zögen, hier mitten im Rapsfeld. Von der ersten Sekunde an aber auch: Bildstörungen, Glitches, analoge und digitale Artefakte von Kompression und vielfachem Weiterkopieren – ausgestellte Medialität, vorgeführte Distanzierung, auch, weil die Bilder leicht verlangsamt abgespielt werden und weil immer mal wieder Projektionen leer bleiben; nämlich dann, wenn einer der Kameramänner gerade nichts aufgenommen hat. Martin Brand hat das Rohmaterial für *Match* von selbst gebrannten DVDs gezogen, die auf einer Website der Hooliganszene zum Kauf angeboten waren.

Man sieht also Männlichkeitsfolklore galore, ein Theater der Triebabfuhr, zwei Gruppen, die auf verschiedenen Projektionen aufeinander zulaufen und irgendwann, wie auf ein geheimes Kommando, anfangen zu rennen. Dann kloppen sie sich ganz kurz und trennen sich wieder. Sie stehen komisch breitbeinig und unmotiviert rum, reiben sich die blutigen Nasen, streunen durch das Feld und eigentlich passiert die ganze Zeit fast nichts. Dann rennen sie wieder, kurz zuschlagen, dann Ruhe. Irre erratisch das Ganze.

Die übersteuerten Farben (das grelle Gelb des Rapsfelds) und das ultrabanale Setting (irgendwo an einem Sommertag am Stadtrand) drücken die sowieso schon reichlich vorhandene Skurrilität und Obskurität ins seltsam bedrohliche Surreale, verstärkt noch von einem ebenfalls leicht schizophren wirkenden Soundtrack, auf dem neben freundlichem Vogelgezwitscher permanent das heftig-aufgeregte Atmen der Kameramänner zu hören ist. Über der ganzen Sache liegt nicht nur die Atmosphäre latenter, aber stark ritualisierter Gewalt, sondern gerade auch ein sehr unangenehmer, fast schon sexualisierter Voyeurismus gegenüber diesen wilden Männerhorden: ein gieriges Genießen des Exzesses im hier so vielfach gebrochenen Bild.

DOMINIKUS MÜLLER

66 **MATCH** 2005, THREE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION

On three channels: an open field filmed simultaneously by camcorders from different angles; occasionally we see cars along the side of the road, and all the time we see muscular men right in the middle of the picture – hooligans. This is clear at a glance. And these hooligans look as if they are going to war, right here in the middle of a field of rapeseed. But from the very start we also see glitches, interference, the analogue and digital effects of compression and repeated copying – exposed by the medium itself, a deliberate distancing caused, among other things, by the images being shown at a slightly slower speed and by the recurrence of empty frames, namely, when one of the cameramen was simply not filming anything at that moment. Martin Brand obtained the raw material for *Match* from copies of homemade DVDs available for sale on a hooligans' website.

Male folklore galore, a theater of drive discharge. Two groups are walking towards one another on different projections, and then, as if by command, they start running. They fight with one another for a while and then separate again. They stand around oddly unmotivated, their legs apart, rubbing their bloody noses or else roaming the field. In fact, nothing happens most of the time. Then they run at one another again, strike one another briefly, and then stop. The whole thing is crazily erratic. The overly bright colors (the yellow of the rapeseed) and the ultra-banal setting (somewhere on the periphery of a town one summer's day) transform something that is abundantly ludicrous and obscure into something strangely threatening and surreal, heightened even more by an equally 'schizophrenic' sound track, on which we hear not only sweet birdsong, but also the heavy, excited breathing of the cameramen, constantly. The whole scene is thus overlaid not just by an atmosphere of latent yet strongly ritualized violence, but also by a very unpleasant, almost sexualized voyeurism at the sight of these wild hordes of men – an eager delight in the excesses on show in this refracted scene.

DOMINIKUS MÜLLER

Fight for your Right Vol. 1 widmet sich der Hooliganszene. Über insgesamt mehr als 80 Bilder entfaltet sich hier das Tableau einer gewaltbesessenen Subkultur. Die Bilder zeigen Kampfszenen im Stadion, auf den Tribünen und auf dem Rasen, oder Ausschreitungen auf Straßen der Innenstädte; sie zeigen Vermummte ebenso wie martialisch entblößte Oberkörper, aggressives Brüllen und stumme Spaliere von Polizisten in voller Montur, ab und an mal einen Fußballspieler; überall aber Gerangel, Geschiebe, Gezerre, Gejage. Trotz – oder gerade wegen – des scheinbar chaotisch-anarchischen Ausbruchs der Gewalt, für den sie berühmt und berüchtigt ist, verfügt die Hooliganszene über einen erstaunlich hohen Organisationsgrad: es gibt bis ins Letzte verfeinerte Codes – bestimmte Turnschuhe, bestimmte Schals, bestimmte Sweatshirts und Jacken – an denen sich die Eingeweihten erkennen und gegenseitig einordnen können, es gibt konkrete Verabredungen zwischen verschiedenen Gruppierungen zum gemeinsamen Köpfe-Einschlagen. Das Rohe, das Wilde und die Gewalt sind auf eine Art rituell organisiert und eingeeht.

Der »found-footage«-Aspekt – es handelt sich ausnahmslos um Stills aus Fernsehberichten über Hooligan-Ausschreitungen wird dank der Verzerrungen, Bildstörungen und der sichtbaren »Ärmlichkeit« vieler der Bilder noch verstärkt. Diese Medienbilder im Sinne der Massenmedien zeigen so nicht zuletzt die Formatierung der Hooligankultur in einem öffentlichen Diskurs und nähern sich dieser Szene damit ganz bewusst über den Umweg ihrer allgemein verfügbaren Vermittlung. In den Blick rückt so just der Moment des breitenwirksamen Auftauchens einer ansonsten eher klandestinen Szene – und ebenso die Faszination für diese seltsam unzeitgemäße, nichtsdestotrotz aber gerade in ihrer »Dumpfheit« ungemein schillernde Idee von Männlichkeit, basierend auf Stärke und Behauptung.

DOMINIKUS MÜLLER

68 FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1 2005, FOUND FOOTAGE

Fight for your Right Vol. 1 focuses on the hooligan scene, revealing a tableau of a violence-obsessed subculture. The images are of battle scenes in soccer stadiums, on the stands and on the pitches, as well as of riots on inner-city streets, with masked figures and belligerently bare torsos, aggressive shrieks and rows of silent policemen in full regalia. Now and then we see a soccer player, but otherwise just struggling, pushing, shoving and chasing. Despite – or maybe because of – the apparently chaotic-anarchic explosion of violence for which the hooligan scene is notoriously famous, it is characterized by an astonishing degree of organization: there are highly refined codes – specific trainers, scarves, sweatshirts and jackets – by which the initiated can recognize and categorize each other; the appointments made between the different groups for mutual fights are binding. The roughness, the wildness, the violence are organized and framed in a kind of ritual. The found-footage aspect is heightened here by the distortions, the interference and the evident ‘impoverishment’ of many of the images, which, without exception, are stills from TV reports about hooligans. These media, in the sense of mass media, images help to demonstrate how hooligan culture is ‘formatted’ in the public discourse. The approach to this scene is thus deliberately indirect, by means of material available to the general public. What we see is the moment when an otherwise rather clandestine scene becomes effectively perceptible – plus the fascination of this idea of masculinity based on strength and self-assertion – strangely untimely, yet unusually glitzy in its ‘dullness’.

DOMINIKUS MÜLLER

42 **PORTRAITS OF YOUNG MEN** 2010, EINKANAL-VIDEOPROJEKTION



In *Portraits of Young Men*, einer Serie von insgesamt 40 je rund zweiminütigen Videoporträts sieht man ausschließlich Jungs und junge Männer unterschiedlichster Herkunft und unterschiedlichsten Status im öffentlichen Raum. Martin Brand hat sie in Köln, Dortmund und dem Münsterland vor die Kamera gebeten und dann so still stehend, in die Linse blickend, aufgenommen. In dieser Arbeit kondensiert neben der bei Brand immer wieder auftauchenden Auseinandersetzung mit der Grenze zwischen Film und Fotografie, zwischen Bewegtbild und Standbild insbesondere auch eine generelle Auseinandersetzung mit dem Prinzip des Porträts. Es wird hier schon mit einem Titel ganz direkt ins Spiel gebracht, der ein wenig wie eine elliptische Paraphrase von James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) wirkt. »Der Künstler« hat sich hier buchstäblich herausgenommen, aus der Mitte dieses Titels. Das Bild gehört hier – so scheint es – ganz denjenigen vor der Kamera.

Und diese Kamera macht in all ihrer inszenierten Nüchternheit, was sie eben so macht: Aufzeichnen, was vor ihr ist – heranwachsende Menschen im biographischen Transit ebenso wie die Kulturen, die sie ausbilden, um irgendwo Halt und Identität zu finden. Die Heranwachsenden und jungen Erwachsenen sehen alle komplett verschieden und total individuell aus, alle tragen irgendwelche Insignien der Zugehörigkeit zu dieser oder jener, mal mehr, mal weniger klar erkennbaren Jugendkultur – Skater, Punks, Emos, harte Schlägertypen. Gemeinsam treten sie auf als Stellvertreter von Jugendlichkeit ebenso wie eines eher typisch männlich-adoleszenten Präsenzdrangs. Und sie alle scheinen auf die Herausforderung, dem Blick der Kamera zu begegnen, den Zuschreibungen, die ihnen entgegengebracht werden, ähnlich zu reagieren. Sie versuchen etwas entgegenzusetzen: einen eigenen Blick. Sie haben ihre Würde, sie haben ihren Stolz, irgendwie. Und dass die Kamera diese Reaktion auf sie in einer Schleife wieder aufnimmt und dabei nicht verrät, ist das eigentlich Herausragende an der Sache.

DOMINIKUS MÜLLER

70 PORTRAITS OF YOUNG MEN 2010, SINGLE-CHANNEL VIDEO

Portraits of Young Men is a series of 40 almost two-minute video portraits exclusively of boys and young men of different origins and public standing. Martin Brand asked them to stand in front of his camera, in Cologne, Dortmund and Münsterland, and recorded them as they looked into it. This work condenses not only Brand's repeated engagement with the borderline between film and photography, moving image and still, but also, and in particular, his general engagement with the principle of the portrait. This is brought into play quite directly in the title, which is a bit like an elliptical paraphrase of James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). The 'artist' has literally absconded from the middle of this title. Here it would seem that the portrait belongs entirely to those captured by the camera.

And for all its staged sobriety, that camera does what it always does: it registers what is in front of it – young people in that biographical transit stage, and the cultures they form in the process of finding a footing and an identity. The adolescents and young adults in *Portraits* all look totally different and absolutely individual. They are all wearing insignia of belonging to a more or less clearly recognizable youth culture of some kind – skaters, punks, emos, tough guys. Together, they represent youthfulness and a rather typical male-adolescent urge to exert their presence. And they would all seem to be reacting similarly to the challenge of meeting the eye of the camera and the attributions ascribed to them. They try to oppose this encounter with something of their very own: a particular gaze. They preserve their dignity, their pride, somehow or other. And the wonderful thing is that when the camera takes up this response to it by way of a loop, it does not betray them.

DOMINIKUS MÜLLER

50 **BREAKDANCE** 2004, EINKANAL-VIDEO

Farbschlieren, candybunt, unscharfe Bilder, Bewegung. Allmählich schält sich eine Kirmesszene heraus, ein Fahrgeschäft – eines von den etwas »wilderer«, dort wo die Kleinstadt-Teenager abhängen. Eine Mädchenstimme beginnt aus dem Off zu erzählen, vom Abhängen, vom Erwachsenwerden, von den krebskranken Müttern und den saufenden Vätern, von den Jungs, die die Mädchen umschwärmen wie Motten das Licht. Vor dem Fahrgerät tauchen Mädchen auf. Ihre Haare sind blondiert, die Gesichter geschminkt, und die Träger des ersten BHs blitzen verschämt unter ihren Shirts hervor. Der Blick und die Gesten, die diese Mädchen ausstrahlen, bewegen sich irgendwo zwischen kindlicher Unsicherheit und dem forschen Kampf dagegen, ein Stolz im Entstehen, vielleicht.

Dann zieht die Erzählung an, redet von Sex, der hier »Fick« heißt und davon, dass coole Jungs (Sorte »niemanden hängen lassen«) im Namen eines enttäuschten Mädchens andere Jungs gefesselt in den Wald fahren. Dort wird ihnen dann mal eben ins Bein geschossen. Drogen kommen ins Spiel und böse Junkies (»von der richtig heftigen Sorte«). Messer werden gezogen, Blut spritzt. Traumata entstehen, auch wenn die Stimme tonlos bleibt. Vor dem Breakdancer machen sich inzwischen ein paar Jungs an die Mädels heran. Die fangen an zu grinsen und fahren sich kokett durch die Haare. Am Ende winken alle ein bisschen in die Kamera und steigen ein in den Breakdancer, eine Runde fahren. Das hier ist mit allem drum und dran Kirmes in Burgwedel, Memmingen, Clausthal-Zellerfeld oder irgendeiner anderen langweiligen deutschen Kleinstadt – »Breakdance« heißt hier nicht »Hip-Hop in der Bronx«, sondern so ziemlich das Gegenteil. Die Traurigkeit der Adoleszenz aber scheint überall gleich, die phrasenhaft formulierten Dramoletten, die sich im Spalt zwischen behütet-heiler Kinderwelt und Brutalität des Erwachsenenlebens abspielen, auch. Diesen Spalt, in den der kurze Film seine Protagonisten fallen lässt, findet sich nicht zuletzt ebenso zwischen Bild und Erzählung wieder. Mit einfachsten Mitteln montiert Brand hier allgemeingültiges »Teen-Theater«. Und die unschuldigen Bilder sind ebenso sehr ganz normale und in der Tat harmlose Szene, wie nur scheinbar heile Fassade.

DOMINIKUS MÜLLER

72 **BREAKDANCE** 2004, SINGLE-CHANNEL VIDEO

Streaks of candy-like color, blurred images, movement. The scene that emerges is of a thrill ride at a funfair – one of the ‘wilder’ kind, with small-town teenagers hanging around, rather than parents with small children. There are people on the ride itself and others standing around it. Then comes the voice-over: From the off, a girl starts talking about hanging out, growing up, about mothers with cancer and fathers who drink, about guys swarming around girls like moths around a flame. Two girls appear at the funfair ride. They have probably just reached puberty, are sporting dyed blonde hair done up to the nines, the straps of their bras peeping bashfully out from under their tank tops. Their expressions and gestures oscillate somewhere between childlike insecurity and the forceful battle against it, perhaps a nascent pride.

The narrative accelerates slightly. It is now about sex, referred to here as ‘fucking’, and about the fact that cool guys (of the ‘don’t leave anyone in the lurch’ kind) tie up other guys and drive them into the woods if they have dropped a girl. Guys like that may even get shot in the leg. Drugs come into play, and evil junkies (‘the really hard kind’), knives are drawn, blood is spilled. Traumatic experiences, although the voice remains toneless. Standing in front of the Breakdancer, a couple of fellows chat up the girls, who start to grin, flicking back their hair with their hands. In the end, they all wave at the camera and then climb into the Breakdancer for a ride.

All of this could be at a funfair in Burgwedel, Memmingen, Clausthal-Zellerfeld or some other boring small town in Germany – where Breakdance does not mean ‘hip-hop in the Bronx’, but just about the opposite. The sadness of adolescence, however, seems to be the same everywhere, as does the incredibly potent rhetoric of the minor dramas acted out in the gap between the sheltered safety of childhood and the brutality of adult life. That gap, into which the short film lets its protagonists fall, can also be sensed between image and narrative. Using the simplest of means in this film, Brand has produced valid ‘teen theater’. And the innocent images make up both a scene that is quite normal, in fact harmless, and a façade that is only apparently safe.

DOMINIKUS MÜLLER

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
MARTIN BRAND

Eine Ausstellung des Museums Villa Stuck in der Reihe **RICOCHE**T

26. APRIL BIS 7. JULI 2013
MUSEUM VILLA STUCK, MÜNCHEN
WWW.VILLASTUCK.DE

AUSSTELLUNG

KURATORIN
Anne Marr

RESTAURATORISCHE BETREUUNG
Susanne Eid

AUSSTELLUNGSTECHNIK
Christian Reinhardt, Anton Bošnjak, Alexander Steig

Die Videoinstallation *Rebel Rebel* (2012) wurde im Rahmen
des Förderprogramms der Sparkasse KölnBonn produziert,
betreut durch die SK Stiftung Kultur.



Museum Villa Stuck
Prinzregentenstraße 60
81675 München
www.villastuck.de

Ein Museum der Stadt München

MUSEUM VILLA STUCK

DIREKTOR
Michael Buhrs

ZENTRALE AUFGABEN/PLANUNG
Roland Wenninger

SAMMLUNGEN FRANZ VON STUCK/JUGENDSTIL
Margot Th. Brandlhuber

KURATORIN/LEITUNG AUSSTELLUNGEN
Verena Hein

AUSSTELLUNGSKOORDINATION
Sabine Schmid, Nadja Henle

VERMITTLUNG
Anne Marr

FRÄNZCHEN. Kinder- und Jugendprogramm
Johanna Berüter

AUSSTELLUNGSTECHNIK
Christian Reinhardt

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT
Birgit Harlander, Anja Schneider

VERWALTUNGSLEITER
Bernhard Stöcker

SACHBEARBEITERIN BUCHHALTUNG
Sylvia Obermeier

VERWALTUNGSMITARBEIT
Lisa Elixmann

TECHNISCHER DIENST
Wolfgang Leipold

LEITUNG AUFSICHTSDIENST
Michael Hankel, Erwin Richter

KATALOG

HERAUSGEBER
Museum Villa Stuck

REDAKTION, LEKTORAT
Verena Hein, Anne Marr
mit Magdalena Schertl

ÜBERSETZUNG
Celia Brown, Pauline Cumbers

LEKTORAT ENGLISCH
Sarah Trenker

INSTALLATIONSFOTOGRAFIE
Jann Averwesser

GESTALTUNG
normal industries

DRUCK/HERSTELLUNG
Druckerei Vogl, München

PAPIER
Munken Lynx

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2013 Museum Villa Stuck, München; der Künstler und Autoren
© für die abgebildeten Werke bei Martin Brand

ISBN 978-3-923244-30-0

Printed in Germany

